

Mendelssohn als Modell für Kompositionsschüler^{*}

Gesine Schröder

Erst seit 1972 taucht der Name des Komponisten als Zusatz zum Namen der Leipziger Musikhochschule auf. Zu seinem 125. Todestag wurde sie – wieder einmal – umbenannt: ein Akt der Wiedergutmachung, nachdem der Gründer ab 1933 in den Prospekten der damals noch Konservatorium genannten Lehranstalt verschwiegen worden war. Ein Modell, auf das man sich bezieht, sollte er in der jüngeren Vergangenheit bis heute sein: wegen seiner Vielseitigkeit (der Mischung von Komponist, Instrumentalist und Dirigent), wegen seiner hohen Bildung und des Anspruchs, den er dem von ihm gegründeten Institut mitgab, an dem als Besonderheit neben den musikpraktischen und –theoretischen Fächern obligatorisch musikgeschichtlicher Unterricht erteilt wurde. Doch kann man sagen, dass es eine Hochschule im Geiste Mendelssohns in genauerem Sinne, verstanden als eine bestimmte Art zu schreiben, keinesfalls länger als bis zum Ende des sogenannten langen 19. Jahrhunderts gegeben hatte. Getragen wurde dessen Fortleben zunächst insbesondere durch die Lehre Jadassohns. Dieser hatte immens viele Schüler, darunter Riemann, Karg-Elert oder den Dresdener Theoretiker Johannes Schreyer, von denen viele bald eine oppositionelle oder gar verachtende Haltung ihrem ehemaligen Lehrer gegenüber einnehmen sollten. Riemann bezeichnete die Mendelssohn-Nachfolge später als „Leipziger Schule“. Gemeint war – so wie man es bei Mendelssohn selber konstatieren zu können glaubte – eine Orientierung an Mozart, Beethoven, Weber, eben den deutschen Größen bis hin zu Mendelssohn selbst, über den man nicht habe hinausgehen wollen. Dies beinhaltete eine Abweisung der Neuerungen Liszts und Wagners, der Neudeutschen insgesamt. Kritiker meinten, das Konservatorium sei eine „Brutstätte Mendelssohnschen Epigonentums“. Als typisch für Mendelssohn sah man Ebenmaß, Klarheit, Eleganz an, die in eine auch politisch motivierte Opposition zu sogenannter Tiefe traten. Doch für die Vorstellung, man sei in Leipzig zu einem Mendelssohn-Epigonen ausgebildet worden, mögen die Beteuerungen der Konservatoriumslehrer, wie eng sie sich der Tradition verpflichtet fühlen, mehr verantwortlich gewesen sein als die tatsächliche Unterrichtspraxis im Bereich Harmonielehre. In der Praxis war die chromatische, mit den kompositorischen Usancen um Liszt und Wagner in Zusammenhang zu bringende Harmonik weit üblicher und verbreiteter als in Mendelssohns

^{*} Überarbeitete deutsche Fassung des Vortrags „Mendelssohn – a model for young composers“, den die Verfasserin am 16. Juli 2005 am Trinity College Dublin im Rahmen des Kongresses *Mendelssohn in the long Nineteenth Century* hielt. Die englische Version kann über die Verknüpfung dieser Fußnote gefunden werden.

Werk. Sie war zu einer alltäglichen Sprache geworden. Bekanntlich besteht Musik nicht nur aus Harmonischem, wenngleich dieser Bereich am Ende des 19. Jahrhunderts gerade aus der Sicht der „Theorie“ als der wesentliche erscheint. Dies manifestiert sich ja bereits darin, in welcher Reihenfolge die Einzeldisziplinen in den vielbändigen Kompositionslehren der Zeit angeordnet sind. In der Unterrichtspraxis enger als die Harmonik mit Mendelssohn verbunden bleiben nämlich andere Disziplinen, die Formenlehre sowie die Instrumentations- und Orchesterlehre.

Die Nähe der Lehre in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu Mendelssohn soll am Beispiel eines Instrumentationslehrbuchs gezeigt werden, und zwar der 1889 zuerst erschienenen Lehre von Salomon Jadassohn. Ein Jahr nach Mendelssohns Tod als Schüler Moritz Hauptmanns ans Konservatorium gelangt, unterrichtete er dort von 1871 bis zu seinem Tod 1902. Seine in den 1880er Jahren erschienene fünfbändige Kompositionslehre, bestehend aus drei Bänden zum „reinen Satz“ und zwei Bänden zur „freien Komposition“, beruht – wie es im Vorwort heißt – auf den „Erfahrungen, welche ich [...] beim Unterricht meiner zahlreichen Schüler am hiesigen Konservatorium während langer Jahre gesammelt habe.“¹ Sehr deutlich und offenbar nicht nur als Lippenbekenntnis benennt Jadassohn die Traditionslinie, in die er seine Lehre stellt. Zugleich werden die Vorbilder aufgezählt, die der angehende Komponist, wenn er instrumentiert, zu wählen habe. Ich zitiere exemplarisch aus dem Kapitel über das Waldhorn: „Beethoven, Schubert, Weber und Mendelssohn, die vier größten Meister der Instrumentierung, haben mit diesem einfachen Instrumente [...] die herrlichsten Wirkungen erzielt.“² (Bezeichnenderweise fehlt hier der von den Gegnern genannte Mozart. In der Polemik scheint er eine größere Rolle zu spielen als bei den Attackierten.)

In welcher Weise wird Mendelssohns Schreibart jungen Komponisten als Muster empfohlen? Diese generelle Frage soll in drei Einzelfragen unterteilt werden:

1. Welche Gattungen bzw. Genres sind es, in denen Mendelssohn als Musterautor präsentiert wird?
2. Welche Eigenheiten Mendelssohns werden besonders gepriesen oder für besonders nachahmenswert gehalten?
3. Wie schneidet Mendelssohns Musik dort ab, wo es konkurrierende Musterautoren gibt?

¹ Salomon Jadassohn, *Lehrbuch der Instrumentation*, 3. Auflage (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1924), VI.

² Siehe Fußnote 1, 244.

Mit der Frage nach den Gattungen bzw. Genres werde ich beginnen. Zwei Kapitel in Jadassohns Instrumentationslehre bringen ausnahmslos Beispiele von Mendelssohn (und keine anderer Autoren). Es sind dies ein Kapitel innerhalb des Abschnitts über gemischten Chor und das Kapitel „Die Militär-Orchester“.

Vielleicht überrascht, dass Mendelssohn gerade in dem letzteren Genre als alleiniger Musterautor zitiert wird. Das Kapitel ist nur dreieinhalb Seiten lang; eine dieser Seiten ist vollständig mit einem Partitur-Beispiel gefüllt, und zwar dem dort so genannten Cornelius-Marsch.

1

M A R S C H
für Orchester
Mendelssohns Werke. von Serie 3. № 17.
FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY.
Zur Feier der Anwesenheit des Malers Cornelius in Dresden.
Op. 108.

Componirt 1841.

Marcia. Vivace.

Oboi.

Clarinetten in A.

Fagotti.

Corni in D.

Trombe in D.

Trombone Alto e Tenore.

Trombone Basso.

Timpani in D.A.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

365. *Alla marcia.*

Kleine Flöte. *ff*

Grosse Flöte. *ff*

Hobo. *ff*

Klarinetten in *Es*. *ff*

1. Klarinette in *B*. *ff*

2. Klarinette in *B*. *ff*

3. Klarinette in *B*. *ff*

Fagotte. *ff*

Kontrafagott. *ff*

Sopran-Kornette in *B*. *ff*

Alt-Kornett in *Es*. *ff*

Tenorhörner in *B*. *ff* u. s. w.

Baryton. *ff*

1. u. 2. Waldhörner in *Es*. *ff*

3. u. 4. *ff*

1. u. 2. Trompeten in *Es*. *ff*

3. u. 4. *ff*

Kleine Trommel, Gr. Trommel u. Becken. *ff*

2 Tenorposaunen. *ff*

2 Bassposaunen. *ff*

Tuben. *ff*

Notenbeispiele 1 und 2: „Cornelius“-Marsch op. 108, Original (nach der alten Gesamtausgabe) und Bearbeitung (aus Jadassohns Lehrbuch)

Es handelt sich bei Jadassohns Beispiel um eine Transkription (und Transposition) des Marsches für Orchester D-dur op. 108 (entstanden 1841, BWV P16), eines Stücks, das Mendelssohn für eine „Feier zur Anwesenheit des Malers Peter Cornelius in Dresden“

komponiert hatte (s. Beispiel 1 und 2³). Es ist ganz unwahrscheinlich, dass die von Jadassohn mitgeteilte Fassung von Mendelssohn selbst stammt, denn das vierte Horn und die Trompeten 1-3 enthalten (zu viele) Töne, die von Naturinstrumenten nicht geblasen werden können und die Mendelssohn von diesen Instrumenten sonst nicht verlangt. Und es gibt Instrumente, die Mendelssohn vermutlich nicht beschäftigt hätte: Klarinette in Es, Kornette, Tenorhörner, Baryton, Tuben. Hier scheint dem Lehrbuchautor Mendelssohns melodische und harmonische Erfindung wichtig gewesen zu sein und nicht die instrumentale Schreibweise, um die es in der Instrumentationslehre doch hätte gehen sollen.

Das andere Stück Mendelssohns, das Jadassohn seinen Schülern in diesem Kapitel zum Studium empfiehlt, irritiert nicht weniger: die Ouverture für Harmoniemusik oder *Militair Ouverture* op. 24 (entstanden 1838, in einer geringstimmiger besetzten früheren Fassung bereits 1824, MWV P 1; s. Beispiel 3). Sie beschäftigt nämlich Instrumente, die um 1890 in Militärorchestern kaum üblich waren, unter anderen Klarinetten in F (hoch), Klarinetten in C, Bassethörner, Basshorn,⁴ so dass die angehenden Instrumentationsschüler kaum direkt daraus lernen konnten. Dass das Werk für Naturinstrumente geschrieben ist, bedeutet ebenfalls eine Einschränkung gegenüber dem, womit man um 1890 rechnen konnte: Zu Klarinetten in C, Es, F (hoch) und As (hoch) schreibt Jadassohn: „Meistenteils finden außer der B-Klarinette nur die in Es Verwendung.“⁵

Warum erwähnt der Lehrbuchautor gerade diese und nur diese Stücke in dem Militär-Orchester-Kapitel, eines, das nicht original instrumentiert ist und eines, das sicher nicht in der originalen Instrumentierung gespielt wurde? Denn in Leipziger Orchestern war in den letzten Dezennien des 19. Jahrhunderts beispielsweise keinesfalls mit Bassethörnern zu rechnen. In den wenigsten deutschen Städten wird dies anders gewesen sein. Mendelssohns Name war wichtiger geworden, als was er geschrieben hatte.

³ Siehe Fußnote 1, 383. Reproduktion der Notenbeispiele aus Jadassohns Lehrbuch mit freundlicher Genehmigung des Verlags *Breitkopf & Härtel* Wiesbaden.

⁴ Selbst in einer frühen Partitur wie der Ouverture zum Sommernachtstraum ersetzte Mendelssohn ein selten gebrauchtes Instrument wie das englische Bass-Horn (Corno inglese di basso), ein Instrument mit Kesselmundstück, durch eine Ophikleide. Siehe Christian Martin Schmidt, „Einleitung“, in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Musik zu Ein Sommernachtstraum von Shakespeare* op. 61, hrsg. von Christian Martin Schmidt (Wiesbaden – Leipzig – Paris, Breitkopf & Härtel, 2000), XX. Zur Zeit der Erstfassung der Ouverture hatte Mendelssohn das offensichtlich auch den Zeitgenossen eher unbekannte Bass-Horn so beschrieben: „Das ist ein Instrument von Blech, hat einen schönen tiefen Ton, und sieht so aus wie eine Gießkanne oder eine Spritze.“ (Brief vom 21. Juli 1924, Familienbrief Nr. 14). Weitere Angaben zur Entstehungsgeschichte des Stücks finden sich in Christopher Hogwoods Einführung der von ihm herausgegebenen Urtext-Ausgabe: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Ouverture in C für Harmoniemusik / Overture in C major for Winds Op. 24. Urtext*, hrsg. von Christopher Hogwood (Kassel [...]: Bärenreiter 2005), S. VIII

⁵ Siehe Fußnote 1, 233.

OUVERTURE

für Harmoniemusik

von

Serie 7. N^o 29.**FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY.**

Op. 24.

Andante con moto, M.M. $\text{♩} = 66$.

Comp. 1826.

Flauto piccolo.

Flauto.

Clarinetten in F.

Clarinetten in C.

Oboi.

Corni di Bassetto.

Fagotti.

Contrafagotto
e Corno Basso.

Corni in C.

Corni in F.

Trombe in C.

Tromboni Alto
e Tenore.

Trombone Basso.

Tamburo e Triangolo.

Gran Cassa e Cinelli.

und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

M.B. 29.

Notenbeispiel 3: Overture für Harmoniemusik op. 24

Nun möchte ich knapp das andere Kapitel kommentieren, welches ausnahmslos Mendelssohn als Musterautor nennt: das Kapitel über die vokale Gattung des durchkomponierten Liedes für gemischten Chor. Damit komme ich zu meiner zweiten Frage, der nach jenen Eigenheiten Mendelssohns, die für besonders nachahmenswert gehalten wurden. Bekanntlich kombiniert Jadassohn (wie viele Instrumentatoren der Zeit) die Lehre vom spezifischen Schreiben für eine bestimmte Besetzung – in diesem Fall eine vokale Besetzung – mit der Instruktion über musikalische Formen. Es entsteht eine unausdrückliche Gattungsästhetik, der man sich

offenbar schwer entziehen konnte. Bestimmte Gattungen und Formen sind bestimmten Besetzungen wie von Natur aus beigegeben. In diesem Fall wird der gemischte Chor mit einer Lehre vom Schreiben größerer Liedformen, hier des durchkomponierten Liedes und der Motette verbunden.⁶ Eine Hierarchie und Reihenfolge der Gattungen geht mit einer Hierarchie der Besetzungen einher. Jadassohn ermahnt den Schüler: Wenn im Gedicht eine veränderte Stimmung eintrete, so müsse ihr auch in der Musik der entsprechende Ausdruck verliehen werden, man dürfe das Lied also nicht strophisch lassen. Jadassohn betont stets das Heitere, Positive an Mendelssohn. Und deshalb ist die Wahl des Herbstliedes als Lehrbeispiel typisch. Hier verändert Mendelssohn selbst die düstere, depressive Stimmung des Lenaschen Gedichts ins Positive, indem er es umdichtet.

22. Wie der Wind so trau-rig fuhr

Sopran.
Alt.
Tenor.
Bass.

pp *pp*

Wie der Wind so trau-rig

durch den Strauch als ob er wei - ne,
cresc.

fuhr durch den Strauch als ob er

p *cresc.*

Wie der Wind so traurig fuhr durch den

Notenbeispiel 4: Kontrastabschnitt aus Mendelssohns „Herbstlied“

⁶ Siehe Fußnote 1, 16f.

Ausführlich behandelt Jadassohn den höchst eigenartigen harmonischen Verlauf des Chorsatzes und zitiert das Chorlied abschnittsweise (siehe dazu Notenbeispiel 4; Herbstlied, op. 48 Nr. 6, MWV F 17).⁷ Wie Mendelssohn dem Ausdruck des Textes genauestens folgt, wird darüber hinaus an rhythmischen Momenten, an dynamischen und satztechnischen Veränderungen aufgezeigt.⁸

Zuletzt zu meiner dritten Frage: Wie schneidet Mendelssohns Musik dort ab, wo es konkurrierende Musterautoren gibt? Dazu ein Beispiel aus dem Teil, der üblicherweise zur Instrumentationslehre im engen Sinne zählt (siehe Notenbeispiel 5).

253 b. Mendelssohn, Ouverture zum »Sommernachtstraum«.

2 Flöten.

2 Hoboen.

2 Klarinetten
in A.

2 Fagotte.

2 Hörner
in E.

**Notenbeispiel 5: Anfangsakkorde der Sommernachtstraum-Ouverture,
zitiert nach Jadassohn**

In dem Kapitel über Klarinetten bringt Jadassohn mehrere Beispiele für die Kombination mit anderen Bläsern und die Wirkungen solcher Kombinationen:

⁷ Salomon Jadassohn (siehe Fußnote 2), 17-21.

⁸ Siehe Fußnote 1, 228.

1. Klarinette mit Oboe. Jadassohn betont die Verschiedenartigkeit des Klangcharakters. (Zu dem Zwecke zieht er ein Beispiel aus Schuberts großer C-Dur-Symphonie heran.⁹)
2. Die Kombination der Klarinette mit Hörnern („mischt sich gut“ in der mittleren Lage der Klarinetten).¹⁰ Es folgt ein Beispiel aus Webers *Konzertstück* op. 79.
3. Die Mischung der Klarinetten mit Flöten und Fagotten sei „sehr milde und weich“. Das dazugehörige Beispiel stammt wieder von Weber, diesmal aus der *Euryanthe*.
4. Klarinetten + Flöten + Fagotte + Hörner. Dann Oboe. Bei deren Hinzutreten werde der weiche Klang in zarter Weise etwas mehr verschärft. Für diese komplexeste Kombination zitiert Jadassohn die ersten fünf Takte von Mendelssohns „Sommernachtstraum“.¹¹

Die berühmte Klangfolge, die wieder und wieder für den späteren Leipziger Dualismus in der Harmonik herhielt, ist instrumentatorisch und in der Registration fast seriell, so weit sich so etwas innerhalb der Tonalität machen lässt. Es gibt eine geringstimmige, enge und ziemlich hohe Mitte, von der aus die Oberstimme in einer Dreiklangsbrechung des Grundakkordes, der „Bass“ aber in größer werdenden Intervallen – Quart, große None, Undezime – den Tonraum/Traumraum öffnet. Dem entspricht die Wandlung des Klangs. Zwei Auffälligkeiten: Die Terz gis erscheint im vierten Klang im Doppeloktavabstand in Flöten und Fagotten. Zwischen drittem und viertem Klang wechseln Fagotte und Hörner ihre Funktion als Bass- bzw. Tenorinstrumente, so dass keine eigene Stimme für den Bass zustande kommt. Es ist, als habe Jadassohn das richtige Beispiel und als würdige er Mendelssohn mit einer Komposition, die für eine solche Herausstellung bestens geeignet ist, als wisse er aber nicht, was an ihm eigentlich fasziniert.

Was Jadassohn nicht an Mendelssohn hervorhebt: das Archaisierende seiner Klanglichkeit, zum Beispiel des neu erfundenen neutralen Moll, das Konstruktive, für das er vielleicht keinen Sinn hatte. Gerade dieses lässt uns heute den selbstkritischen Mendelssohn interessant erscheinen. Für heutige Ohren wurden Mendelssohns Werke durch dessen eigene Verbesserungen in vielen Fällen wahrhaftig besser.¹²

⁹ Siehe Fußnote 1, 229.

¹⁰ Siehe Fußnote 1, 230.

¹¹ Salomon Jadassohn (siehe Fußnote 2), 232

¹² Siehe auch Christian Martin Schmidt, „Gewollte und ungewollte Fassungen. Überraschungen beim Studium der Quellen zu Felix Mendelssohn Bartholdys *Konzert-Ouverture zu Shakespeares Sommernachtstraum* op. 21“, in: *Zwischen Komposition und Hermeneutik. Festschrift für Hartmut Fladt*, hrsg. von Ariane Jeßulat, Andreas Ickstadt, Martin Ullrich (Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005), 209.

Das zukünftige Schicksal Mendelssohns in den Theorielehrbüchern bzw. Kompositionslehren ist im Groben bekannt.¹³ Bis zum Beginn des ersten Weltkriegs lässt sich in der deutschsprachigen musiktheoretischen Literatur eine rapide Abnahme der seinem Werk entnommenen Lehrbuchbeispiele konstatieren, bis er schließlich kaum mehr genannt wird, ein Schicksal, das Mendelssohn mit jüdischen und mit französischen Komponisten, so etwa Meyerbeer und Halévy, teilt.

Noten:

Felix Mendelssohn Bartholdy, *Marsch für Orchester. Zur Feier der Anwesenheit des Malers Cornelius in Dresden* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, o.J.) [Felix Mendelssohn Bartholdy's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe von Julius Rietz Serie 3, no. 17]

Felix Mendelssohn Bartholdy, *Ouverture für Harmoniemusik op. 24* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, o.J.) [Felix Mendelssohn Bartholdy's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe von Julius Rietz, Serie 7 für Blasinstrumente, no. 29]

Literatur:

Christopher Hogwood, „Vorwort“ and „Einführung“ zu: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Ouverture in C für Harmoniemusik / Overture in C major for Winds Op. 24. Urtext*, hrsg. von Christopher Hogwood (Kassel [...], Bärenreiter, 2005), S. III-VI

Salomon Jadassohn, *Lehrbuch der Instrumentation*, dritte Auflage (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1924)

Christian Martin Schmidt, „Einleitung“, in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Musik zu Ein Sommernachtstraum von Shakespeare op. 61* hrsg. von Christian Martin Schmidt (Wiesbaden – Leipzig – Paris, Breitkopf & Härtel, 2000) [Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy hrsg. von der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Serie V, Bühnenwerke, Band 8]

Christian Martin Schmidt, „Gewollte und ungewollte Fassungen. Überraschungen beim Studium der Quellen zu Felix Mendelssohn Bartholdys *Konzert-Ouverture zu Shakespeares Sommernachtstraum op. 21*“, in: *Zwischen Komposition und Hermeneutik. Festschrift für Hartmut Fladt*, hrsg. von Ariane Jeßulat, Andreas Ickstadt, Martin Ullrich (Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005), 201–10

Gesine Schröder, „Timbre – ein Fremdwort der deutschsprachigen Instrumentationslehre“, in: *Zwischen Komposition und Hermeneutik. Festschrift für Hartmut Fladt*, hrsg. von Ariane Jeßulat, Andreas Ickstadt, Martin Ullrich (Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005), 105-13.

¹³ Siehe Gesine Schröder, „Timbre – ein Fremdwort der deutschsprachigen Instrumentationslehre“, in: *Zwischen Komposition und Hermeneutik* (siehe Fußnote 12), 111.